

ФИЛОЛОГИЯ

УДК 821.161.1

И.О. Волков

«ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕКСТ» В ПОВЕСТИ И.С. ТУРГЕНЕВА «ВЕШНИЕ ВОДЫ» (1871)

Рассматривается своеобразие «итальянского текста» в поздней повести И.С. Тургенева «Вешние воды» (1871). Анализируется характер художественного моделирования автором образов семьи Розелли, устанавливается их значимая роль в связи с проблематикой личности главного героя. В качестве важной особенности позднего творчества Тургенева определяется стремление осмыслить проблему человеческого существования через создание национальных типов.

Ключевые слова: И.С. Тургенев; «Вешние воды»; Италия; Вергилий; Шекспир.

Следующая за «Степным Королём Лиром» (1870) повесть «Вешние воды» (1871) продолжает линию художественной характерологии национальной сущности русского (пореформенного) человека. Относя действие основных событий к 1840 г., Тургенев в качестве главного героя выбирает «типичного дворянского интеллигента» [1. С. 84], который уже существенно отличается от своих «романных» предшественников.

Центральный персонаж помещён в широкий план двух инациональных культур – немецкий и итальянский. Их присутствие в повести соответствует «глубоким художественным задачам» автора [2. С. 87]. Через моделирование национальных типов Тургенев выходит к проблемам общечеловеческого, универсального («бессмертие жизни») характера. В этом очевидно следование писателя эстетической традиции Уильяма Шекспира.

В «Вешних водах» исследователи обращали внимание на характер изображения типа «лишнего человека» [3, 4], особенности психологизма [5, 6], тему античности [1, 7], вариант «тургеневской девушки» [8], дантовские мотивы [9] и пр. Однако значимость и своеобразие «итальянского текста» повести, акцентированная уже в примечании Л.В. Крестовой [10], ещё не получили целостного развёрнутого освещения.

Основным местом действия «Вешних вод» оказывается Германия – города Франкфурт и Висбаден, а характеристика немецкого типа занимает здесь значительное место. Но «немцы в повести проигрывают» [2. С. 87] итальянцам, и не только в расстановке ценностных акцентов. Тургенев отводит семье Розелли, транслирующей живой и богатый образ Италии, особую роль в плане глубокой и развёрнутой характеристики Дмитрия Санина – представителя нового «неопределённого» времени. Повесть пронизана многочисленными аллюзиями на итальянскую историю и культуру. А главная героиня второй части – Марья Николаевна Полозова – вводит в текст произведения значимую фигуру Вергилия.

Эстетика итальянских образов в творчестве Тургенева в целом и в «Вешних водах» в частности во многом восходит к непосредственным впечатлениям автора от двух путешествий на родину «сурового Данта». Кроме того, сложная социокультурная ситуация в России и Европе 1870–1871 гг. заставляла писателя находиться в напряжённом поиске человеческого идеала, в ходе которого он и обратился к итальянскому

типу. В обоих случаях значимый материал, раскрывающий характер художественных исканий Тургенева, содержится в его письмах.

Первый раз писатель посетил Италию в феврале 1840 г., тогда он побывал в Риме, Неаполе, Сорренто, Чивита-Веккиа, Ливорно, Пизе, Генуе, Лаго-Маджоре¹. Отправляясь в заграничное путешествие, в письме к А.В. Никитенко Тургенев изъявил желание «изредка присылать в Ваш журнал письма, которые, уже по одним подробностям итальянской жизни, природы и памятников древности, может быть, не будут совершенно лишены интереса» [11. Т. 1. С. 147]. Он планировал создать и опубликовать в журнале «Сын отечества» целый цикл очерков о своих итальянских приключениях, однако этот замысел по каким-то причинам не был осуществлён.

За весь период этой поездки Тургенев написал только три (известных и опубликованных на сегодня) письма, из которых два – адресованные Н.В. Станкевичу – всецело посвящены рассказу о его итальянских впечатлениях. Особой полнотой отличается письмо от 14, 15 (26, 27) апреля 1840 г., где автор делится своими ощущениями от пребывания в Неаполе. Тургенев описывает Станкевичу вид на город, который открывается из окна его номера: «Прямо перед нашим домом, на другой стороне залива, стоит Везувий; ни малейшей струи дыма не вьётся над его двойной вершиной. По краям полукруглого залива теснятся ряды белых домиков» [Там же. С. 148]. Здесь же он упоминает о трёх замках-крепостях – Сант-Эльмо (Castel Sant'Elmo)², Кастель-дель-Ово (Castel dell'Ovo) и Кастель-Нуово (Castel Nuovo), сообщает о подробном осмотре Геркуланума и неисполненном намерении побывать на развалинах Помпей.

Существенным дополнением к картине тургеневского путешествия служат письма Н.В. Станкевича к Н.Г. и Е.П. Фроловым [13]. Находясь в 1840-м г. в Риме, он сообщает им о своём времяпрепровождении, в том числе о прогулках по древней столице, в которых участвовал и Тургенев. Из этой переписки известно, что писатель посетил следующие места: Ватикан, Колизей, Гробницу Сципионов, Гробницу Цецилии Метеллы, цирк Ромула (Большой цирк), грот Эгерии, Собор Святого Петра, крепость Ангела (Замок Святого Ангела), Дворец Боргезе, Виллу Альбани.

Вторая поездка в Италию в гораздо большей полноте отразилась в письмах Тургенева. Дольше всего

он находился в Риме (30 октября 1857 г. – 22 февраля 1858 г. и 8–13 марта 1858 г.), где состоялись примечательная встреча с А.А. Ивановым и знакомство с его шедевром «Последний день Помпеи». Бесконечно восторгаясь городом и его окрестностями, будучи во власти «постоянного чувства, что Великое, Прекрасное, Значительное – близко, под рукой...» [11. Т. 3. С. 278], писатель своё пребывание в Риме связывает с надеждой на обновление творческих сил, он хочет создать что-то особенное, большое, серьёзное. Здесь Тургенев завершил повесть «Ася», продолжил дорабатывать статью «Гамлет и Дон-Кихот» и обдумывать замысел романа «Дворянское гнездо».

В Риме Тургенев вместе с В.П. Боткиным часто разъезжал по городу, с особенным удовольствием посещая его древние развалины. Побывав на Вилла-Мадама (Villa Madama), он писал П.В. Анненкову: «Через несколько лет всё рухнет – иные стены едва держатся – но под этим небом самоё запустение носит печать изящества и грации; здесь понимаешь смысл стиха: “Печаль моя светла”» [Там же]. А побродив по руинам Дворца Цезарей (Domus Aenea), Тургенев «проникся весь каким-то эпическим чувством»: «...эта бессмертная красота кругом, и ничтожность всего земного, и в самой ничтожности величие – что-то глубоко грустное, и примиряющее, и поднимающее душу...» [Там же. С. 284]. Примечательно, что именно в этот период Тургенев «упивается» «Историей Рима» Теодора Моммзена [Там же. С. 268].

Здесь же Тургенева застали известия о начавшейся в России подготовке к крестьянской реформе. К нему приходят восторженные письма от С.Т. Аксакова³ и А.Н. Майкова⁴ с убеждением непременно вернуться в Россию, чтобы в этот исторический момент быть «на своем месте» [14. С. 595].

В начале 1860-х гг. Тургенев пристально следил за политическими событиями в Италии. Его внимание особенно привлекал Джузеппе Гарибальди, которого он в письме к А.И. Герцену от 15 (27) августа 1862 г. назвал «последним из героев» [11. Т. 5. С. 102]. Горячо сочувствуя итальянскому полководцу, писатель задаётся вопросом: «Неужели Бруг, который не только в истории *всегда* (курсив Тургенева. – *И.В.*), но даже и у Шекспира гибнет – восторжествует?» [Там же].

Во время работы над «Вешними водами», на фоне событий франко-прусской войны и Парижской коммуны писатель вновь возвращается к героической фигуре Гарибальди. Так, 27 февраля (11 марта) 1871 г. в Петербурге на чтениях в «пользу раненых гарибальдийцев» Тургенев познакомился с «Воспоминаниями о пребывании среди гарибальдийцев» А.Н. Пешковой⁵ и назвал их «апофеозом Гарибальди в живой картине» [11. Т. 11. С. 319].

Очень знаково, что в тургеневской оценке кризисного состояния Европы звучат античные мотивы. Например, в письме к П. Виардо от 13 (25) марта 1871 г. писатель сравнивает происходящее в Париже с «императорским и преторианским Римом, погружающимся в анархию» [Там же. С. 327], и здесь же вспоминает «крик Горация: “Quo, quo scelesti, ruitis?” (Куда вы стремитесь, несчастные?)» [Там же]. А в письме к С.К. Кавелиной от 2 (14) апреля 1871 г. в ироническом отзыве о справедливости целей нового

правительства Парижской коммуны Тургенев намеренно использует имя Тацита [11. Т. 1. С. 71]. Чуть позже писатель скажет о самом себе как о выросшем «на клас-сиках»: «жил и умру в их лагере» [Там же. С. 133].

Размышляя о «национальной сущности русской жизни» [16. С. 208], находясь «в поисках нравственных ориентиров» [1. С. 81], писатель разворачивает в повести «Вешние воды» типологию мироощущения русского человека за границей. Тургенев обращается к проблемам нравственно-философского характера, выявляя в их содержании черты глубокого драматизма. Через описание чувства любви решаются вопросы общечеловеческого свойства.

Главный герой «Вешних вод» Дмитрий Санин представляет собой тип обыкновенного человека: он родился в провинции – «полустепных краях» [17. Т. 8. С. 280], получил стандартное образование («глуп не был и понабрался кое-чего») [Там же] и решил определиться чиновником на службу – возложить на себя «казённый хомут». Его поездка за границу не преследует высоких целей (учёба в университете, постижение немецкой философии, приобщение к идеалам времени). Она объясняется просто и обыденно: «...по смерти отдаленного родственника, оказалось несколько тысяч рублей – и он решился прожить их за границей» [Там же. С. 257]. Автор-рассказчик подчёркивает в облике Санина принадлежность к русскому типу. Знакома семью Розелли с Россией, герой рассказывает прежде всего «о русском климате, о русском обществе, о русском мужике» [Там же. С. 264], исполняет русскую народную песню «По улице мостовой» и романс «Сарафан» на фольклорный мотив. Сам он сравнивается автором с «привитой яблоней в наших чернозёмных садах» [Там же. С. 281] и с «выхолненным трёхлеткой» конских заводов [Там же].

Эту «непримечательную» личность Тургенев помещает в контекст любовного чувства, развивающегося в двух формах – высокой, несущей гармонию, и низкой, приносящей боль и страдание. Поочерёдное столкновение Санина с каждой из них и выявленная при этом его несостоятельность характеризуют героя как «слабого человека». Слабость определяет всю дальнейшую драму жизни Санина.

Эстетика изображения любви между Джеммой и Саниным закономерно отсылает к трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». Описание нежной страсти веронских возлюбленных отвечает поэтическому рисунку сердечных переживаний в повести Тургенева. Моделируя итальянские характеры и помещая их в любовную ситуацию, Шекспир, во-первых, в процессе развития интимного чувства показывает становление личности, «рост души» [18. С. 96–97], а во-вторых, через противопоставление личной гармонии внешней деструкции раскрывает драму человеческого существования. Тургенев, также обращаясь к ярким итальянским типам и помещая человека в стихию чувства, обнаруживает антонимичную природу самой любви. Столкновение двух противоречивых начал в пределах одного человеческого чувствования приводит к трагическим последствиям.

Описывая тяжёлое душевное состояние своего персонажа, Тургенев приводит в качестве яркой и

ёмкой характеристики выражение «*taedium vitae*» – отвращение к жизни. Однозначно причисляя эту формулу к словесному творчеству древних римлян, писатель соотносит психологическое состояние Санина с тоской и меланхолией античного человека. Особенностью своего мироощущения герой вписывается в общекультурный, исторический план.

Латинскому изречению «*taedium vitae*» в 1911 г. было специально посвящено диссертационное исследование американского учёного Клары Томпсон [19], которая проанализировала римские надгробные надписи на предмет их смысловых пересечений с этим выражением. Ей же, по всей видимости, принадлежит первая попытка отыскать его письменные источники, среди которых выделяются «Аттические ночи» Авла Геллия – абсолютное соответствие («*eos tamen, qui ad Hannibalem non redissent, usque adeo intestabiles invisosque fuisse, ut *taedium vitae* (здесь и далее курсив мой. – И.В.) secerint, necemque sibi consciverint*») [19. Р. 1] и «Письма к Аттику» Цицерона – частичное соответствие («*audivimus nihil aliud nisi imperata epikēphalaia solvere non posse, onas omnium venditas, civitatum gemitus, ploratus, monstra quaedam non hominis sed ferae nescio cuius immanis. quid quaeris? *taedet omnino eos vitae**») [Там же]. Римские тексты К. Томпсон изучала по «Своду латинских надписей» (*Corpus Inscriptionum Latinarum*), который составлялся под непосредственным руководством Теодора Моммзена – автора «Истории Рима» (см. выше).

О роли и месте латинского выражения «*taedium vitae*» в повести Тургенева впервые заговорил А.Н. Егунов. Исследователь показал, что это словосочетание не принадлежало к числу тех латинских выражений, которые в русском культурном пространстве XIX в. стали афористичными, поскольку в предшествовавшей и современной Тургеневу русской литературе оно не встречается. Егунов делает предположение, что писатель заимствовал его из «языкового обихода образованных кругов Запада» [7. С. 188], в частности французских. Вслед за К. Томпсон ленинградский учёный приходит к выводу, что дошедшая до нас римская литература даёт лишь один единственный пример точного употребления выражения «*taedium vitae*» – «Аттические ночи» Авла Геллия, который в свою очередь ссылается на несохранившееся свидетельство Корнелия Непота.

Однако это заключение нуждается в существенной корректировке, поскольку изречение «*taedium vitae*» встречается не только в сочинении Геллия. Эта латинская формула также присутствует в «Анналах» Корнелия Тацита, которого Тургенев активно читал в 1856 г. и которого цитировал в своих письмах во время работы над повестью. В 25-й главе VI книги «Анналов» древнеримский историк, описывая кончину Агриппины, говорит о «гнусном обвинении», которое на неё возвёл Тиберий: «...она сожительствовала с Азинием Галлом и после его смерти впала в *отращение к жизни*» [20. С. 165] («*impudicitiam arguens et Asinium Galium adulterum, eiusque morte ad *taedium vitae* compulsam*») [21. Р. 575].

Русский дворянин поглощён мыслями «о суеде, ненужности, о пошлой фальши всего человеческого»

[17. Т. 8. С. 255], его разъедает страх смерти и тяготит ожидание неизбежного конца. Ощущение предопределённости и обречённости людского существования роднит героя с человеком античного мира, убеждённого в абсолюте действия судьбы, рока. Пересечение смысла выражения «*taedium vitae*» в тексте сочинения Тацита с проблематикой образа Дмитрия Санина происходит ещё и в рамках темы любви и измены. Важно, что эту формулу Тургенев употребляет по отношению к самому себе. В философском письме от 27 октября (8 ноября) 1872 г. к Гюставу Флоберу, пронизанном семантикой увядания и бессилия, он посредством его характеризует свои ощущения – «неприятнь и отвращение ко всему на свете», «грусть пятидесятилетних» [11. Т. 12. 276–277].

Санинское «*taedium vitae*» настоящего сопрягается с воспоминанием об «итальянском» периоде его жизни, прошедшем под знаком любви к Джемме. Образ семьи Розелли несёт в себе представление о гармонии существования, которая может быть достигнута человеком. Высокая образность включает в себя элементы простого и обыкновенного, естественного и непосредственного. Однако эта обыкновенность за счёт развёрнутого автором культурного фона получает дополнительное звучание и углубленное значение.

На протяжении всего повествования в произведении несколько раз возникает мотив античной статуи. В начале повести, когда Санин впервые знакомится с итальянскими героями, Эмилио и Джемма уподобляются изваяниям античных мастеров. Находящийся в обмороке мальчик своей неподвижностью и бледностью схож с «древним мрамором», лоб оказывается «окаменелым», а брови «неподвижны и тонки» [17. Т. 8. С. 258]. В «мраморном» облике Эмилио можно усмотреть отсылку к статуе Аполлона Бельведерского. Воплощенные в ней античные идеалы красоты, совершенства линий находят своё отражение в тургеневском описании итальянского юноши. Не случайно рассказчик отмечает сходство Эмилио с девушкой («мальчик, лет четырнадцати, поразительно похожий на девочку») [Там же. С. 255], а затем несколько раз подчеркивает красоту его лица, напоминающего облик Джеммы.

Мрамор как материал античного искусства и искусства вообще имел для Тургенева особую значимость – он символизировал само художественное творчество, полное жизни, природы, силы, лёгкости, вечности и вдохновения⁶. Тургеневское восприятие пластического искусства сложилось во многом под влиянием эстетики Гёте – здесь важно сказать о его «Итальянском путешествии»⁷. Кроме того, мрамор для русского писателя был главным (скульптурным) средством отображения полноты психологии запечатлённого образа. Он говорит об этом в «Заметке <о статуе Ивана Грозного М. Антокольского>»: «мрамор гораздо способнее передать всю тонкость психологических черт и деталей» [17. Т. 10. С. 261].

Описывая внешний облик Джеммы, автора поражает цвет её лица – «ровный и матовый» [17. Т. 8. С. 260], который напоминает «слоновую кость или молочный янтарь» [Там же] – материалы, имеющие большую ценность ещё с античных времён. Имя де-

вушки повествователь расшифровывает как «драгоценный камень». Гемма (от лат. *gemma*) – это жанр мелкой античной пластики (глиптики), представляющий собой барельефное изображение на драгоценном камне. В древности в качестве одного из материалов для гемм использовали и янтарь.

Волосы Джеммы, «темные, лоснистые кудри» [17. Т. 8. С. 273], не раз упомянутые в авторском описании, уподобляются волнистым локонам ветхозаветной героини и спасительницы целого народа Юдифи. Рассказчику на память приходит полотно Кристофано Аллори, знаменитого флорентийского живописца. Юдифь на картине Аллори спокойна, горделива и величава, она будто позирует художнику, демонстрируя свою силу и торжество только что свершившейся победы над Олоферном.

Эта поза победного торжества, когда Юдифь на вытянутой руке демонстрирует отрубленную голову своего врага, крепко держа её за волосы, значимо отзовется в конце повести Тургенева. С подобным ликованием празднует свою победу Марья Николаевна Полозова: Санин «с отчаянием и припал к рукам своей властительницы. Она высвободила их, положила их ему на голову и всеми десятью пальцами схватила его волосы. Она медленно перебирала и крутила эти безответные волосы, сама вся выпрямилась, на губах змеилось торжество...» [Там же. С. 377].

Характер зеркальной повторяемости в повести имеют и другие детали. Так, лес сначала становится местом дуэли, отстаивания чести Джеммы, а затем он получает абсолютно противоположное наполнение – как топос падения Санина, совершения предательства. Гранатовый крестик, который Джемма передала Санину в знак своей любви и верности, перекликается с красным деревянным крестом, повстречавшимся двум любовникам. Наконец, вихрем налетевшая гроза в момент вспыхнувшего чувства между Саниным и Джеммой столь же внезапно захватит главного героя и Полозову в лесу.

В характеристике Джеммы писатель соединяет черты античного (скульптура) и ренессансного (живопись) искусств, не разделяя их, а дополняя одно другим. Во время третьего свидания с Джеммой Санин отмечает блеск глаз, бледность и «классическую строгость» черт лица. Особенно он любит «изящной красотой её рук» [Там же. С. 273], которая снова рождает ассоциации с шедеврами итальянского Возрождения. «Гибкие и длинные и отделенные дружка от дружки» [Там же] пальцы напомнили рассказчику легендарную возлюбленную и натурщицу Рафаэля Форнарину. По преданию, художник изобразил её на двух картинах – «Донна Велата» («Дама с вуалью») и «Форнарина». Тургенев был знаком с обоими полотнами. Из переписки Станкевича очевидно, что в 1840-м г. писатель посетил римский Палаццо Боргезе⁸ (Palazzo Borghese), в галерее которого находилась «Форнарина»⁹. А в марте 1858-го г. он побывал во флорентийском Палаццо Питти (Palazzo Pitti), где особое внимание обратил именно на «Донну Велату» [11. Т. 3. С. 307].

Вероятно, именно к этим двум картинам и отсылает Тургенев, перенося разницу запечатлённых Рафаэлем образов в свою повесть. «Донна Велата», изобра-

жающая молодую итальянскую девушку под покрывалом, отсылает к портрету Джеммы, столь же ярко, чистому, дышащему жизнью, но не лишённому стыдливости и природной скромности. А «Форнарина», рисующая полуобнажённую девушку с широкими и светлыми глазами, прямо пересекается с описанием Полозовой.

Эстетика Античности и Возрождения, явно прослеживаемая в образах Эмилио и Джеммы, символизируют вечную красоту и юность, которые определяют «вектор развития человечества» [1. С. 76]. Они являются знаками естественной, природной жизни, которая, с одной стороны, наполнена гармонией уединённого существования, а с другой – не лишена и страстности, высокой героики. Вторгнувшийся в мир итальянского спокойствия Санин нарушает его размеренный ход жизни. В Джемме, прежде готовой стать женой немецкого бюргера, он пробуждает силу и страсть чистой любви. А после его измены привычный мир девушки рушится, она теряет практически всё: свадьба расстроена, а близкие один за другим умирают. Переезд в Америку вновь приносит Джемме тишину и спокойствие семейного счастья (всё-таки выйдя замуж за негоцианта). Её дочь Марианна символизирует своеобразный новый, ещё неизвестный вариант развития истории своей матери.

Для Эмилио, по-детски непосредственного, впечатлительного и сентиментального, Санин стал кумиром, предметом обожания. Герой избавил юношу от необходимости жертвовать свободой творчества ради карьеры купца. После санинского предательства и бегства Эмилио оказывается в рядах освободителей родины и погибает «славной смертью» под предводительством Гарибальди. Наивность ребёнка превратилась в самоотверженность воина.

Особый культурно-исторический план создают и другие итальянские персонажи повести. Например, нужно отметить знаковость имени отца Джеммы – Джиованни Баттиста. Во-первых, с итальянского языка его можно перевести как Иоанн Креститель – Giovanni (il) Battista. Библейская история об усековании головы Иоанна Крестителя вновь отсылает к сцене торжества Марьи Николаевны, здесь возникает параллель её образа с царицей Иродиадой. К этой фигуре Тургенев вновь обратится в 1877 г., когда будет заниматься переводом новеллы Флобера. Во-вторых, учитывая особый интерес Тургенева во время пребывания в Риме к древним развалинам и руинам, можно предположить, что в номинации персонажа делается отсылка к Джованни Баттиста Пиранези, который так же, как и герой повести, родился близ области Венеция. Среди многочисленных работ знаменитого архитектора и графика особенно выделяются гравюры с запечатлёнными на них руинами античного мира [23], которые так любил осматривать в Риме Тургенев.

По словам фрау Леноре, Джиованни Розелли – «хороший, хотя немного вспыльчивый и заносчивый человек» [17. Т. 8. С. 263] – оказывается республиканцем, что ассоциативно связывает его с карбонариями. Так как основное действие повести происходит летом 1840 г., а Джиованни Баттиста «двадцать пять лет тому назад поселился во Франкфурте в качестве

кондитера» [17. Т. 8. С. 263], то этот переезд из Италии в Германию можно привязать к 1815 г. В указанный период страна находилась в очень сложном положении: «Свержение Наполеона не принесло Италии национального освобождения. Французский гнет сменился теперь австрийским» [24. С. 25]. Будучи членом тайной организации, Джiovанни Розелли, вероятно, покинул родину именно из-за наступившей реакции, когда Венский конгресс «открыл собой один из наиболее мрачных периодов в истории Италии» [25. С. 229].

Кроме того масляный портрет покойного Джiovанни Баттиста вносит в его образ характеристику «сумрачного и сурового бригаанта» [17. Т. 8. С. 263], разбойника, похожего на героя романа Кристиана Вульпиуса (шурина Гёте) – Ринальдо Ринальдини. «Разбойничья» сторона Джiovанни Розелли также уходит своими корнями в историю Италии начала XIX в. Здесь очевидна отсылка к деятельности «“бандитских” отрядов» 1806–1811 гг. [24. С. 16], когда страдавшие от тяжёлых условий французского господства бедняки и крестьяне принялись «грабить и уничтожать дома самых богатых жителей» [Там же. С. 17]. Причём между разбойничьими «крестьянскими отрядами и первыми карбонарскими организациями <...> существовали известные связи» [Там же. С. 18]. Сравнение с Ринальдо Рональдини романтизирует образ Джiovанни Баттиста, усиливая ореол благородного разбойника.

В истории г-жи Розелли значимой деталью оказывается город Парма, где «находится такой чудный купол, расписанный бессмертным Корреджио» [17. Т. 8. С. 263]. На внутренней стороне купола Пармского собора Антонио Корреджио поместил фреску «Вознесение Богоматери». С изображением Богоматери переключается усиленное материнское чувство фрау Леноре. Будучи вдовой, она взяла на себя двойную ответственность за всю семью. Поэтому в повести особенно подчёркивается её стремление как можно благополучней устроить будущее своих детей: Эмилио определить по торговой части, Джемму удачно сочетать с Клюббером.

Друг семьи Розелли – Панталеоне Чиппатоло из Варезе¹⁰, истовый ревнитель родной культуры и столь же сильный ненавистник всего немецкого, именем и своеобразием характера связан с историей площадного театрального искусства Италии. В комедии дель арте есть «сатирически-обличительные маски господ, составляющие буффонную основу действия» [26. С. 221] – основным типом этой группы является Панталоне. Эта комическая фигура в общих чертах представляет собой старого купца, больного и хилого (с подагрой или ревматизмом), который «хромает, охает, кашляет, чихает, сморкается, болеет животом» [27. С. 102]. Когда-то Панталоне «был полон жизни и боевого задора. Он был молод и смел» [Там же. С. 104], теперь же сделался объектом меткой сатиры. Герой считает своё мнение единственно верным («кладёзь мудрости и жизненного опыта») [Там же. С. 107], а если у него есть дети, то он по-своему «старается устроить их судьбу» [Там же. С. 106]. Панталоне выделяется своим красным костюмом, его маска «землистого цвета, длинный, горбатый нос, седые усы, седая борода» [Там же. С. 104].

Органично соответствует многим признакам этого типа и герой повести Тургенева. Старый и хворый Панталеоне Чиппатоло с неизменным восхищением обращается к годам своей молодости, когда он был оперным певцом: получил «однажды в Модене лавровый венок» [17. Т. 8. С. 266] или «имел честь и счастье петь вместе» [Там же] с великим Гарсиа в опере Россини «Отелло». Ему свойственно брюзжание, недовольство современными нравами и желание поучать молодых людей. Он отлично говорит на итальянском языке, поскольку был родом из области, где широко распространён тосканский диалект. Именно через Панталеоне в текст повести в большом количестве входит итальянская речь. Немецкий же язык знает плохо, использует из него лишь некоторые ругательства, которые очень сильно коверкает. Что касается внешности, то Панталеоне выглядит так, будто надел на себя костюм площадного лицедея: лиловый фрак, короткие панталоны, синие чулки. Как и герой комедии дель арте, он страдает недугом – подагрой, из-за чего ходит очень медленно и неуклюже. Лицо его, совершенно исчезавшее «под целой громадой седых, железного цвета волос» [Там же. С. 259], находится словно под маской актёра. За этой карнавальной «ширмой» можно было различить только «заострённый нос да круглые жёлтые глазки» [Там же].

По-своему Панталеоне участвует и в деле счастливого соединения двух влюбленных. Сначала он передаёт Санину «записочку» от Джеммы, а затем выступает в роли его секунданта на дуэли с Дёнгофом. Наконец, он принимает сторону молодых людей, когда те объявляют о своих чувствах г-же Розелли. В дуэльной сцене Панталеоне играет трагикомическую роль. Сначала его охватывает порыв воодушевления, он полон страстного энтузиазма, но затем на смену этим чувствам приходит страх: изо всех сил пытаюсь сохранить свой *il antico valor*, герой в итоге утрачивает спокойствие и впадает в отчаяние. Благополучный исход дуэли приводит Панталеоне в восторг, его захватывают гордость и самодовольство.

Панталеоне повсюду сопровождается курчавым пуделем со столь же знаковым именем Тарталья. Этот персонаж народного театра принадлежит к той же группе масок, что и Панталоне. Ему досталась роль, связанная с дефектом речи – заиканием. Маска Тарталья должна была «комически изобразить борьбу персонажа» [27. С. 148] с этим своим недостатком. Несмотря на то что в повести Тургенева именем Тарталья назван вовсе не человек, а пудель, черты этой маски в нём всё-таки угадываются. Прежде всего это проявлено в его особой живости и возбуждённом состоянии. Практически в каждый момент своего появления в повествовании он находится в движении: «усиленно вертя хвостом, с любопытством оглядывал» [17. Т. 8. С. 259], «припал на передние лапы и принялся лаять» [Там же. С. 260], «чихал от удовольствия» [Там же. С. 262], «прыгал через палку, “говорил”, то есть лаял, чихал, запирали дверь носом» [Там же. С. 279]. Пудель Тарталья даже участвует в разыгрывании небольшого представления: «с старым кивером на голове, представлял маршала Бернадотта, подвергающегося жестокому упрекам императора Наполеона

за измену» [Там же]. Своим появлением он вносит суматоху, беспорядок, равно как и веселье, смех.

С народным итальянским театром, с комедией дель арте Тургенев был прекрасно знаком, хорошо знал состав и особенности её комических фигур. Посетив в 1840 г. Неаполь, писатель случайно забрёл на народные представления в гавани – своеобразный отголосок *commedia dell'arte*. Он писал об этом в письме к Н.В. Станкевичу от 14, 15 (26, 27) апреля 1840 г.: «В четвертом кружке был Пульчинелла; к Петрушке приходил Доктор и перед появлением пел: “Vengo, vengo-vengo, vengo, vengo, quá...”, а там густым басом: “Chi il diavolo sarà!”. Доктор входит, кланяется и поет: “Sapete chi son io?”. Петрушка раскланивается и знакомится. На сцену приносят больного, и Доктор берет его в объятия и носится с ним, повторяя: “Povero giovenotto!”» [11. Т. 1. С. 150].

Об уличном представлении с участием Пульчинеллы Тургенев также упоминает в письме к Т.Н. Грановскому от 26 апреля (8 мая) 1840 г.: «...но Рим, но Неаполь! Стоит прогуляться на *tolo* вечером: вот аббат проповедует крикливым голосом, показывая на Христа, окровавленного всюду, на каждом сгибе – и мелкие деньги сыплются на тарелку, разносимую капуцином, из карманов православных; вот шарлатан; вот импровизатор; вот *pulcinello*. <...> Между импровизаторами есть люди замечательные: особенно один, безногий – чрезвычайно похожий на Мирабо. Жаль, что я не мог понимать неаполитанского наречья: в фарсах *pulcinelli* много истинно комического» [Там же. С. 154–155]. Позже тургеневские впечатления о народном театре Италии вошли в очерк «Человек в серых очках» (1879): «...когда я жил в Неаполе – на тамошнем народном театре такие водились молодцы... прелесть! Да всякий итальянец – актер. У них это в натуре...» [17. Т. 11. С. 101].

Особый пласт итальянского текста в повести «Вешние воды» представляют фигура Публия Вергилия Марона и его эпическая поэма «Энеида». Тургенев, владевший древними языками, был знаком со всеми сочинениями Вергилия, он цитирует их в своих произведениях и письмах. В разное время он по-разному относился к творчеству древнеримского поэта. В конце 1840-х гг. называет всю латинскую литературу, включая и Вергилия, «искусственной и холодной», нарекает «литературой для литераторов» [11. Т. 1. С. 428]. А тридцать лет спустя, в 1873 г., писатель «снова и с немалым удовольствием» [11. Т. 12. С. 209] перечитывает древнеримского поэта, приходя к заключению, что он «смелый новатор и романтик» [Там же. С. 221]. Последняя характеристика имеет концептуальное значение, поскольку во многом определяет эстетико-философскую позицию Тургенева.

Во второй части «Вешних вод» появляется новая героиня – Марья Николаевна Полозова, вместе с которой в художественное пространство повести и входит Вергилий: любовная линия Энея и Дидоны включается «в сюжетное развитие повести» [7. С. 184]. Четвёртая песня вергилиевой поэмы накладывается на главы XL и XLII тургеневской повести. Схематически соответствия между двумя произведениями можно выстроить следующим образом: место действия – лес

и горы; фон – гром и дождь (гроза); герой находится в поиске, стремится обрести своё счастье; внезапно ему преграждают путь, его изначальные намерения нарушаются; любовное чувство выступает под знаком сильного влечения – страсти.

Центральным моментом схождения повести Тургенева с текстом Вергилия оказываются дважды повторённые Полозовой слова о Дидоне и Энее. Одним из связующих элементов здесь оказывается мотив охоты. С одной стороны, в поэме древнеримского автора охота предполагает собой совершенно конкретную ловлю диких животных, ради чего герои забираются на «высокие горы и в чашу лесную» [28. С. 67], где их неожиданно застаёт гроза. С другой стороны, охота здесь – это стремление богов поймать Энея и Дидону в свои «сети», заставить их следовать своей воле. Такими охотниками выступают Венера и Юнона – первая хочет оградить сына от дальнейших опасностей, а вторая желает не допустить строительства Рима, соперника Карфагена.

Этот мотив в изменённом виде имеет место и в «Вешних водах». Герои Тургенева, безусловно, звероловством в горах и в лесу не занимаются, но, что очень важно, Марья Николаевна задаёт Санину вопрос: «что значит: охотиться по брызгам?» [17. Т. 8. С. 373]. В момент их бешеной скачки по сначала влажному, а потом болотистому лугу она вспоминает своего дядю – псового охотника, и всё происходящее сравнивает именно с периодом вешней охоты. Это сравнение получает твёрдое основание уже на уровне «любовной охоты»: Полозова выступает в роли охотника, а Санину достаётся участь жертвы, добычи. Как у Вергилия судьба героев оказывается всецело в руках высших сил, так и у Тургенева Марья Николаевна играет будущностью Санина, расставляет силки, в которые он вскоре и попадает. Судьба Энея и Дидоны изначально предопределена божественной волей, а печальный исход любви Санина и Джеммы был предreshён уже при первой встрече героя с Полозовой. Вместе с тем «искушение» главного героя проходит в рамках привычного спора между Марьей Николаевной и её мужем.

«На прикормку пошёл, подаётся» [Там же. С. 367] – так Полозова мысленно обозначает для себя момент перелома, когда Санин, наконец, начинает подчиняться ей. Уединившись в небольшой тёмной комнатке за ложей в театре (своеобразный предвариант пещеры Дидоны и Энея), герои завязывают спор, и в этой обстановке «его лицо и её лицо сближались, его глаза уже не отворачивались от её глаз... эти глаза словно блуждали, словно кружили по его чертам...» [Там же]. Полозова словно гипнотизирует Санина своими глазами – здесь предельно проявляется «змеиная» природа героини. Фамилия Полозовой образована от полисемантического слова «полоз», обозначающего, во-первых, «гладкий, скользкий, загнувшийся спереди брус, пластину» [29. С. 492], а во-вторых – «змею из семейства ужей» [Там же]. Первое значение акцентирует смысловую связь двух фамилий: Полозова – полозя, Санин – сани. Всё это включается в символику скольжения, вихревого спуска, сумасшедшего бега, скачки. Однако более продуктивным оказывается

второе значение, поскольку в описании Марьи Николаевны троекратно подчёркивается «змеиный» элемент: сначала отмечается «змеевидность» её кос [17. Т. 8. С. 358], затем, поражаясь притворством и изворотливостью Полозовой, герой восклицает: «Змея! ах, она змея! <...>, – но какая красивая змея!» [Там же. С. 367]. Наконец, в момент победы над Саниным на «вкусных» губах Марьи Николаевны «змеилось торжество» [Там же. С. 377]. Эпизод в театральной комнате ассоциативно напоминает сцену змеиной охоты, а завораживающий взгляд героини отсылает к безвеким и оттого неспособным мигать глазам змеи.

Заметно усилено в повести сходство между Полозовой и Дидоной. Во-первых, подчёркивается «царственная» сущность героини, которая проявляется, прежде всего, через фиксацию телесности её облика – обаяние «мощного, не то русского, не то цыганского, цветущего женского тела» [Там же. С. 344]. При первой встрече с Марьей Николаевной особое впечатление на Санина производит вид её «прелестной шеи, удивительных плеч, удивительного стана» [Там же]. Находясь с ней рядом, он невольно вдыхает «теплоту и блаженство её роскошного тела» [Там же. С. 367]. Порядка пяти раз Санин применяет к Полозовой обозначение «барыня»: «эта барыня хоть куда» [Там же. С. 344], «потакать капризам этой богатой барыни» [Там же. С. 346], «эта барыня завладела им», «эта барыня явно дурачит его» [Там же. С. 358], «навсегда расстанется с этой взбалмошной барыней» [Там же. С. 370]. Показательно, что именно по отношению к Полозовой и только единожды герой использует слово «госпожа» в полном, не сокращённом варианте – «эта госпожа Полозова» [Там же. С. 357].

Во-вторых, писатель представляет из Марьи Николаевны изгнанницу. Но если у Вергилия Дидона была предана собственным братом, то изгнанничество Полозовой имеет иной характер. Марья Николаевна относится к типу «роковой женщины» (*femme fatale*), Тургенев изображает её хитрой и коварной оболстительницей, равнодушной к чужому счастью или несчастью. Свою «светскую» жестокость она оправдывает стремлением к полной свободе, но это также и своеобразная оборона против всего окружающего, Полозова словно мстит миру и каждому его представителю в отдельности за что-то глубоко личное, индивидуальное. Лишь однажды проглянула на свет частица этой внутренней тайны. Во время уединённой беседы в театре в глазах Марьи Николаевны «мелькнуло что-то похожее на робость, похожее даже на грусть» [Там же. С. 366]. На одно мгновение про-

мелькнувшие чувства Полозовой заявляют проблему её трагического существования.

Подтверждением и дополнением этого служат собственные воспоминания героини о любви к службе Донского монастыря и домашнему учителю, знанию латыни и поэмы Вергилия, а также гордое признание своего плебейского происхождения – прямой принадлежности к народному типу. Генетически образ Марьи Николаевны можно возвести к Евлампии Харловой, дочери степного короля Лира из одноимённой повести. Гордая и непокорная, властная и жестокая, Евлампия Мартыновна после смерти отца покидает свой степной дом (как и Полозова), становится чем-то вроде Богородицы у хлыстовцев-раскольников. Пресыщение властью отмечает в Евлампии герой-рассказчик во время своей последней встречи с ней – точно таким же пресыщением исполнен и образ Марьи Николаевны.

Таким образом, опираясь на художественную традицию Уильяма Шекспира в создании ярких национальных типов, Тургенев в «Вешних водах» формирует совершенно особый культурно-исторический пласт, призванный во всей полноте раскрыть своеобразие итальянской натуры. Италия в повести оказывается символом идеального, а представленный ею тип человеческой личности отвечает идее гармонического существования. Эстетика Античности и Возрождения, героика Рисорджименто, элементы *commedia dell'arte* – всё это оказывается средством создания итальянского «текста», в который Тургенев помещает своего обыкновенного героя.

Осенью 1871 г., когда писатель занимался окончательной доработкой рукописи «Вешних вод», к нему пришло известие о смерти Н.И. Тургенева. М.М. Стасюлевич попросил Тургенева написать «некрологическую статью о нашем почтенном Николае Ивановиче» [11. Т. 11. С. 158]. Просьба была исполнена незамедлительно – спустя неделю некролог был отправлен редактору «Вестника Европы». Быстрота, с которой Тургенев подготовил статью, и её содержание красноречиво свидетельствуют о том, насколько важной для него являлась в это время личность знаменитого декабриста-изгнанника. Писатель характеризует его как выразителя «коренной русской сути» [17. Т. 11. С. 182], видит в нём воплощение идеального служения «столь любимому им русскому народу» [Там же]. Представления о Н.И. Тургеневе как идеальном национальном типе и изображение гармонического через галерею итальянских образов значимо соположены в период активных поисков героя времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Наиболее полное представление о местах пребывания Тургенева даёт Указатель, составленный редакторами Полного собрания писем (см. тома 1 и 3). Эти данные подкрепляются материалами «Летописи жизни и творчества Тургенева». Кроме того, писатель сам в отдельных письмах выстраивает маршрут своего путешествия по Италии.

² Замок Сант-Эльмо (*castel Sant'Elmo*) в русской истории известен главным образом тем, что в нём на протяжении долгого времени скрывался от гнева своего отца царевич Алексей. Особой тайной овеваны причины, побудившие Алексея Петровича покинуть своё надёжное укрытие [12]. Впервые весь массивный комплекс исторических материалов по делу сына Петра I был опубликован в 1859 г. Н.Г. Устряловым.

³ Возобновляя переписку с Тургеневым, С.Т. Аксаков 20 декабря 1857 г. с воодушевлением писал ему о грядущих изменениях: «...мне хочется убедить Вас, что Вы должны немедленно воротиться в Россию. Мы переживаем теперь великое время. Важность события требует, чтобы каждый русский, образованный и благонамеренный человек, был на своем месте, не в качестве помещика (что также весьма недурно), а в качестве члена общества. <...> Если только здоровье Ваше позволяет, приезжайте к нам, любезнейший Иван Сергеевич. Нельзя жить на чужой стороне, когда решается судьба родины» [14. С. 346–347].

⁴ 5 декабря 1857 г. А.Н. Майков отправил Тургеневу очень эмоциональное письмо, которое тот из-за неверно указанного адреса так и не получил. Текст письма сохранился и воспроизводится по воспоминаниям Л.П. Шелгуновой: «Подумайте, в какое время мы живём! Старое борется с новым. Новое само по себе представляет хаос <...> бросьте всё в Европе, бегите к нам скорее, Вы – Антей, сын родной земли, скорей ступите пятою своею на родную, и прежние силы и молодость, с прибавкою возмужалого ума, опять пробегут живительной искрой в Вашей душе. Бросьте всё там! Возвращайтесь сюда! Здесь строится, нужны работники – а главного артельщика и нет!..» [15. С. 87–88].

⁵ Пешкова Александра Николаевна (1842–1918) – русская писательница, участвовала в походах Дж. Гарибальди в качестве сестры милосердия.

⁶ В письме к Т.Н. Грановскому от 18 (30) мая 1840 г. Тургенев писал: «Скажу Вам на ухо: до моего путешествия в Италию мрамор статуи был мне только что мрамор, и я никогда не мог понять всю тайную прелесть живописи» [11. Т. 1. С. 154].

⁷ В «Итальянском путешествии» Гёте писал: «Мрамор удивительный материал, поэтому Аполлон Бельведерский так бесконечно радостен в подлиннике, тогда как высокое дыхание живого, свободного, вечно юного создания тотчас исчезает даже в наилучшем гипсовом слепке» [22. С. 77].

⁸ Н.В. Станкевич в письме к Е.П. и Н.Г. Фроловым от 19 марта 1840 г. писал: «Недавно осмотрели мы Palazzo Borghese, где много хороших картин. Особенно – “Рафаэлово снятие со креста”» [13. С. 691].

⁹ 5 апреля 1840 г. Н.В. Станкевич в письме к Е.П. и Н.Г. Фроловым описывал прогулку по Villa Borghese в ожидании открытия галереи: «Тургенев охотился за ящерицами, Ефремов отчасти тоже, Марков занимался изысканием: под каким деревом Рафаэль сидел с Форнариною?» [13. С. 702].

¹⁰ В окрестностях города Варезе, к которому себя относит Панталеоне, в мае 1859 г. произошло сражение между войсками Сардинии под командованием Дж. Гарибальди и отрядами австрийской армии. Сражение закончилось победой Гарибальди.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жилиякова Э.М. Зеленоватое море больших дорог... (И.С. Тургенев и Вергилий) // Европейские исследования в Сибири. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2004. Вып. 4. С. 72–91.
2. Данилевский Р.Ю., Тиме Г.А. Германия в повестях «Ася» и «Вешние воды» // И.С. Тургенев: вопросы биографии и творчества. Л. : Наука, 1982. С. 80–95.
3. Муратов А.Б. Повести И.С. Тургенева 1867–1871 годов. Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1980. 180 с.
4. Полякова Л.И. Повести И.С. Тургенева 70-х годов. Киев : Наукова думка, 1983. 191 с.
5. Курляндская Г.Б. Особенности реализма И.С. Тургенева (на материале повести «Вешние воды») // Второй межвузовский тургеневский сборник / отв. ред. А.И. Гаврилов. Орёл, 1968. С. 3–35.
6. Курляндская Г.Б. Психологизм в повести Тургенева «Вешние воды» // Спасский вестник. Орёл, 2002. Вып. 9. С. 5–20.
7. Егунов А.Н. Вешние воды. Латинские ссылки в повести Тургенева // Тургеневский сборник. Л. : Наука, 1968. Т. 4. С. 182–188.
8. Ромащенко С.А. Итальянский вариант тургеневской дэвушки (повесть «Вешние воды») // Италия в русской литературе / под ред. Н.Е. Меднис. Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2007. С. 86–95.
9. Трофимова Т.Б. Тургенев и Данте (к постановке проблемы) // Русская литература. 2004. № 2. С. 169–182.
10. Крестова Л.В. Примечание к повести «Вешние воды» // И.С. Тургенев Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения. Т. 8. М. : Наука, 1981. С. 500–531.
11. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1982 (издание продолжается).
12. Лебедева О.Б., Янушкевич А.С. Тайна замка Сант-Эльмо: неаполитанский текст в реальной и литературной истории царевича Алексея Петровича // Образы Неаполя в русской словесности XVIII – первой половины XIX века. Салерно, 2014. С. 28–52.
13. Переписка Николая Владимировича Станкевича. 1830–1840 / ред. и изд. А.А. Станкевича. М., 1914. 785 с.
14. Переписка И.С. Тургенева : в 2 т. М. : Худож. лит., 1986. Т. 1. 606 с.
15. Шелгунова Л.П. Из далёкого прошлого // Н.В. Шелгунов, Л.П. Шелгунова, М.Л. Михайлов. Воспоминания : в 2 т. М. : Худож. лит., 1967. Т. 2. С. 7–256.
16. Бялый Г.А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову. Л. : Сов. писатель, 1990. 640 с.
17. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М. : Наука, 1978–1986.
18. Морозов М.М. Избранное. М. : Искусство, 1979. 667 с.
19. Clara L. Thompson. Taedium vitae in Roman sepulchral inscriptions. Saint Louis, 1911. 64 p.
20. Корнелий Тацит. Сочинения в двух томах. Том первый. Анналы. Малые произведения. Л. : Наука, 1969. 443 с.
21. Taciti P. Cornelii Annalium ab excessu divi Augusti libri. Oxford, 1896. 612 p.
22. Гёте И.-В. Из Итальянского путешествия // Собрание сочинений : в 10 т. М. : Худож. лит., 1980. Т. 9. С. 7–240.
23. Торопов С.А. Джованни Баттиста Пиранези. Избранные офорты. М. : Изд-во Всесоюз. акад. арх., 1939. 136 с.
24. Ковальская М.И. Итальянские карбонарии. М. : Наука, 1977. 110 с.
25. Ревуненков В.Г. Италия после Венского конгресса. Революция 1848–1849 гг. (1814–1849) // Очерки истории Италии / под ред. М.А. Гукковского. М. : Учпедгиз, 1959. С. 229–256.
26. Бояджиев Г.Н., Дживелегов А.К. Итальянский театр // История западноевропейского театра. М. : Искусство, 1955. Т. 1. С. 145–253.
27. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte. М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1954. 299 с.
28. Энеида Вергилия. Перевод И.Г. Шершеневича // Современник. СПб., 1851. № 2. С. 41–80.
29. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М. : Рус. яз., 1983. 816 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 20 марта 2017 г.

“ITALIAN TEXT” IN I.S. TURGENEV’S “TORRENTS OF SPRING” (1871)

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2017, 418, 5–13.

DOI: 10.17223/15617793/418/1

Ivan O. Volkov, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: wolkoviv@gmail.com

Keywords: I.S. Turgenev; “Torrents of Spring”; Italy; Virgil; Shakespeare.

This paper focuses on I.S. Turgenev’s story “Torrents of Spring” (1871), representing the latest (post-reform) period of his work. In this story, the Russian writer creates bright Italian characters whose specificity is discussed in this article. Turgenev gives a special place to the Roselli family, which is emblematic of the lively and rich Italy. The family description provides a deep and wide image of the central character Dimitry Sanin, representing the new and “uncertain” times. Turgenev follows William Shakespeare’s artistic tradition creating bright national characters in “Torrents of Spring”. He makes an exclusively unique cultural-historical type to fully expose the distinction of the Italian spirit. In the story, Italy becomes the image of an ideal, and an Italian character is an ideal example of human existence. To make his “Italian text”, Turgenev addresses the Ancient and Renaissance aesthetics, the

Risorgimento heroic style and the elements of *commedia dell'arte*; they all are used as creative tools. The story finds to have numerous allusions to the history of Italy (The Carbonarist Movement, Giuseppe Garibaldi's activity) and to Italian culture (sculptures, oil paintings, theater and literature). The main character of the second part – Maria Nikolaevna Polozova – introduces the story *The Aeneid* by Virgil, which is an essential point for Turgenev's work interpretation. To a large extent, Turgenev's Italian aesthetics dates back to the author's immediate impressions after his two travels to the "severe Dante's" native land. Besides, the complex cultural situation in the Russia of 1870–1871 (post-reform crisis) and in Europe (the Franco-Prussian War, the Paris Commune) made Turgenev be in a tense search for a human ideal. In the course of his search, the writer addressed the Italian type. In both cases, the important material to discover Turgenev's artistic search is found in his letters. Reflecting on the "national essence of the Russian life", searching for "moral guidelines", Turgenev plays out a Russian person's view of life abroad in "Torrents of Spring". The writer addresses moral and philosophical problems and discovers the traits of a deep dramatism in them. The panhuman issues are solved via describing the feeling of love. The aesthetics of Gemma and Dmitry Sanin's love refers to the *Romeo and Juliet* tragedy by William Shakespeare. The description of the two Verona lovebirds' tender passion corresponds to the poetic image of the cordial feelings in Turgenev's story.

REFERENCES

- Zhilyakova, E.M. (2004) Zelenovatoe more bol'shikh dorog... (I.S. Turgenev i Vergiliy) [Greenish sea of large roads... (I.S. Turgenev and Virgil)]. *Evropeyskie issledovaniya v Sibiri*. 4. pp. 72–91.
- Danilevskiy, R.Yu. & Time, G.A. (1982) Germaniya v povestyakh "Asya" i "Veshnie vody" [Germany in the stories "Asya" and "Torrents of Spring"] In: *I.S. Turgenev: voprosy biografii i tvorchestva* [I.S. Turgenev: questions of biography and creativity]. Leningrad: Nauka.
- Muratov, A.B. (1980) *Povesti I.S. Turgeneva 1867–1871 godov* [Stories by I.S. Turgenev of 1867–1871]. Leningrad: Leningrad State University.
- Polyakova, L.I. (1983) *Povesti I.S. Turgeneva 70-kh godov* [Stories by I.S. Turgenev of the '70s]. Kiev: Naukova dumka.
- Kurlyandskaya, G.B. (1968) Osobennosti realizma I.S. Turgeneva (na materiale povesti "Veshnie vody") [Features of Turgenev's realism (on the material of the story "Torrents of Spring")]. In: Gavrilov, A.I. (ed.) *Vtoroy mezhvuzovskiy turgenevskiy sbornik* [Second intercollegiate Turgenev collection]. Orel: Kn. izd-vo.
- Kurlyandskaya, G.B. (2002) Psikhologizm v povesti Turgeneva "Veshnie vody" [Psychologism in Turgenev's story "Torrents of Spring"]. *Spasskiy vestnik*. 9. pp. 5–20.
- Egunov, A.N. (1968) Veshnie vody. Latinskie ssylki v povesti Turgeneva [Torrents of Spring. Latin references in Turgenev's story]. In: Izmaylov, N.V. & Nazarova, L.N. (eds) *Turgenevskiy sbornik* [Turgenev Collection]. Vol. 4. Leningrad: Nauka.
- Romashchenko, S.A. (2007) Ital'yanskiy variant turgenevskoy devushki (povest' "Veshnie vody") [The Italian version of the Turgenev girl (the story "Torrents of Spring")]. In: Mednis, N.E. (ed.) *Italiya v russkoy literature* [Italy in Russian Literature]. Novosibirsk: Novosibirsk State Pedagogical University.
- Trofimova, T.B. (2004) Turgenev i Dante (k postanovke problemy) [Turgenev and Dante (to the formulation of the problem)]. *Russkaya literatura*. 2 pp. 169–182.
- Krestova, L.V. (1981) Primechanie k povesti "Veshnie vody" [Notes to the story "Torrents of Spring"]. In: Turgenev, I.S. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t.* [Complete Works and Letters: in 30 vols]. Vol. 8. Moscow: Nauka.
- Turgenev, I.S. (1982) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 18 t.* [Complete Works and Letters: in 30 vols. Letters: in 18 vols]. Moscow: Nauka.
- Lebedeva, O.B. & Yanushkevich, A.S. (2014) *Obrazy Neapolya v russkoy slovesnosti XVIII – pervoy poloviny XIX veka* [Images of Naples in Russian literature of the 18th – first half of the 19th centuries]. Salerno. pp. 28–52.
- Stankevich, A.A. (ed.) (1914) *Perepiska Nikolaya Vladimirovicha Stankevicha. 1830–1840* [Correspondence of Nikolai Vladimirovich Stankevich. 1830–1840]. Moscow: Tip. A.I. Mamontova.
- Baskakov, L.N. et al. (eds) (1986) *Perepiska I.S. Turgeneva: v 2 t.* [Correspondence of I.S. Turgenev: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Khudozh. lit.
- Shelgunova, L.P. (1967) Iz dalekogo proshlogo [From the distant past]. In: Shelgunov, N.V., Shelgunova, L.P. & Mikhaylov, M.L. *Vospominaniya: v 2 t.* [Memories: in 2 vols]. Vol. 2. Moscow: Khudozh. lit.
- Byalyy, G.A. (1990) *Russkiy realizm. Ot Turgeneva k Chekhovu* [Russian realism. From Turgenev to Chekhov]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
- Turgenev, I.S. (1978–1986) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Sochineniya: v 12 t.* [Complete Works and Letters: in 30 vols. Works: in 12 vols]. Moscow: Nauka.
- Morozov, M.M. (1979) *Izbrannoe* [The Selected]. Moscow: Iskusstvo.
- Thompson, C.L. (1911) *Taedium vitae in Roman sepulchral inscriptions*. Saint Louis.
- Tacitus, C. (1969) *Sochineniya v dvukh tomakh* [Works in two volumes]. Vol. 1. Leningrad: Nauka.
- Taciti P. Corneli. (1896) *Annalium ab excessu divi Augusti libri*. Oxford.
- Goethe, J.W. (1980) Iz Ital'yanskogo putesthestviya [From the Italian Journey]. In: Anikst, A.A. (ed.) *Sobranie sochineniy: v 10 t.* [Collected Works: in 10 vols]. Translated from German by N. Man. Vol. 9. Moscow: Khudozh. lit.
- Toropov, S.A. (1939) *Dzhovanni Battista Piranesi. Izbrannye oforty* [Giovanni Battista Piranesi. Selected etchings]. Moscow: Izd-vo Vsesoyuzn. akad. arkh.
- Koval'skaya, M.I. (1977) *Ital'yanskije karbonarii* [Italian carnarians]. Moscow: Nauka.
- Revunenkov, V.G. (1959) Italiya posle Venskogo kongressa. Revolyutsiya 1848–1849 gg. (1814–1849) [Italy after the Congress of Vienna. The Revolution of 1848–1849. (1814–1849)]. In: Gukovskiy, M.A. (ed.) *Ocherki istorii Italii* [Essays on the history of Italy]. Moscow: Uchpedgiz.
- Boyadzhiev, G.N. & Dzhivelegov, A.K. (1955) Ital'yanskiy teatr [The Italian Theater]. In: *Istoriya zapadnoevropeyskogo teatra* [History of the Western European Theater]. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo.
- Dzhivelegov, A.K. (1954) *Ital'yanskaya narodnaya komediya. Commedia dell'arte* [Italian folk comedy. Commedia dell'arte]. Moscow: USSR AS.
- Sovremennik. (1851) Eneida Vergiliya. Pervod I.G. Shershenevicha [The Aeneid of Virgil. Translation by I.G. Shershenevich]. *Sovremennik*. 2. pp. 41–80.
- Ozhegov, S.I. (1983) *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian language]. Moscow: Rus. yaz.

Received: 20 March 2017